

LA VIDA ES SUEÑO EN TELEVISIÓN O DE UN AUTO SACRAMENTAL SIN SACRAMENTO

A la memoria del poeta Aníbal Núñez
en el septuagésimo aniversario de su nacimiento

Horacio Acevedo González

IES Camariñas
Curros, s/n. Ponte do Porto
15121 La Coruña. España
horacio@edu.xunta.es

En el presente artículo nos interesamos por una adaptación para televisión del auto sacramental *La vida es sueño* de D. Pedro Calderón de la Barca que emitió TVE a mediados de los años sesenta y que el año 2007 publicó, en formato DVD, la colección Gran Teatro Clásico Estudio ¹. Consideramos que este documento es digno de estudio por representar

¹ Quisiera manifestar mi agradecimiento a la profesora Ana Suárez Miramón por haberme informado en su día de la existencia de esta adaptación para televisión del auto *La vida es sueño*. Su ficha técnica es la siguiente: *La vida es sueño*, auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca. TVE, año 1965. Adaptación, dirección y realización a cargo de Alberto González Vergel, música original de Cristóbal Halffter, escenarios de Bernardo Ballesteros, indumentaria de Víctor M.^a Cortizo, iluminación de César Fraile, sonido de José Luis Horrillo, coreografía de Alberto Portillo, efectos especiales de Pedro Baldie y, como regidor, Enrique Porras. Reparto: Julián Mateos, Andrés Mejuto, Jaime Blanch, Dionisio Salamanca, Lola Alba, Elena Espejo, Hugo Blanco, Luis Morris, José M.^a Escuer, Lorenzo Ramírez, José M.^a Martín, José M.^a del Río, María Burgo y María Tulhi.

un singular ejemplo de la incomprensión que no dejan de padecer los contenidos religiosos de nuestra literatura áurea, un tipo de incomprensión que llega a revelarse enemiga del espíritu en el que aquellas obras fueron pensadas. Esa enemistad es evidente en lo que fueron en su día los prejuicios neoclásicos ante el género de los autos sacramentales y, por ello, nuestro comentario de la adaptación irá acompañado de un acercamiento a la pervivencia de dichos prejuicios.

En dicho comentario pretendemos, además, indagar aspectos escenográficos y del propio formato de la emisión, como los fondos de los títulos de crédito, pero, sobre todo, insistir en el paralelo entre el texto calderoniano y el de la adaptación televisiva, pues sólo así podremos mostrar, y sólo mostrar, alguna de las consecuencias que se derivan de la incomprensión, e incluso falseamiento, del texto de Calderón, tal como la revelación que aporta la tergiversación del relato del pecado original que plantea la adaptación.

Deberemos comenzar, por tanto, recordando que los autos sacramentales son un género literario con una singular peculiaridad, la de la vinculación a la celebración de la festividad del Corpus Christi, es decir, a la exaltación del Sacramento de la Eucaristía en tanto prenda del infinito amor manifestado en la Redención que alcanzó el ser humano gracias a la pasión, muerte y resurrección de Jesús de Nazaret, culmen de la Historia de la Salvación. Si no tenemos muy en cuenta ese contexto religioso nos arriesgamos a no llegar a entender ni sus múltiples argumentos ni la historia misma de un género que se empezó a desarrollar precisamente al crearse en el siglo XIII la fiesta del Corpus y que alcanzó su perfección en una monarquía católica como la Hispánica gracias, sobre todo, a un autor como Calderón, quien no sólo superó a una ya consolidada tradición, sino que no dejó nunca de superarse a sí mismo.

Esta peculiaridad es la que explica, por un lado, el rechazo que les mostraría el pensamiento ilustrado, y que llevaría a la prohibición de su representación en España por Real Cédula de 1765, y por otro, que Antonio Gallego Morell titulara un artículo suyo «La resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927», pues no encontró mejor modo de calificar la singular tarea llevada a cabo por su padre: «en el Corpus de 1927 Antonio Gallego Burin resucita la representación, en la Alhambra de Granada, de los Autos Sacramentales prohibidos en España desde los días de Moratín»².

² Gallego, 1983, p. 1413.

Consideramos la fecha de 1927 válida para hablar de resurrección de los autos, pues es también la de la edición de los *Autos Sacramentales* de Calderón que Ángel Valbuena Prat preparó para la editorial Espasa Calpe y que será la más utilizada a partir de entonces en las puestas en escena, incluida la de la adaptación televisiva que estamos comentando, aunque nosotros aquí, además de ella, nos sirvamos también de la reciente edición que Fernando Plata ha preparado para la Universidad de Navarra³.

Precisamente de este crítico y editor recordamos también una acertada reflexión acerca del ambiente que rodeó la resurrección los autos en la generación del 27:

Interesa subrayar que Lorca, por primera vez, ha sacado el auto sacramental calderoniano del único espacio en el que se le había representado, el de las fiestas del Corpus. Al despojarlo de su contexto, Lorca hace un auto sacramental «sin sacramento», tan del gusto de las vanguardias de los años treinta⁴.

Adelantándonos a nuestras conclusiones podríamos aventurarnos a preguntar si, dado el interés de Lorca por respetar al máximo los textos de Calderón y dada su escasa afición a salir a escena, ¿sería su escrúpulo por llevar a las tablas un auto sin sacramento la clave de su decisión por representar él mismo el maléfico papel de la personificación de la Sombra en el auto *La vida es sueño*? Esta es una clave por la que todavía se preguntaba cuarenta años después Sáenz de la Calzada⁵ y que seguramente nunca lleguemos a saber, aunque de lo que sí estamos seguros es de no conocer mejor ejemplo de un auto sacramental «sin sacramento»

³ Seguiremos a Valbuena en nuestra lectura del auto, aunque en su segunda edición: Valbuena Prat 1967, pp. 1387-1407. Sin embargo, nos apoyaremos en la reciente edición de Plata, 2008, para la numeración de los versos del texto calderoniano. Quisiera también pedir públicas disculpas a este editor por mi crítica en la reseña que publiqué sobre esta edición en el núm. 1 de la revista *Hipogrifo*, ya que mencioné puestas en escenas en el Vaticano que no existieron. Me llevó a error la información de una persona que asistió el año 2000 a una representación en el aula Pablo VI y que me confirmó que era del auto *La vida es sueño* cuando en realidad fue de *El gran teatro del mundo*.

⁴ Plata, 2012, p. 178.

⁵ Sáenz de la Calzada, 1976, p. 57.

que el de la adaptación televisiva que vamos a comentar, ejemplo que, de seguir a Tausiet, podía llegar a serlo incluso de aquellarre⁶.

Pero no anticipemos conclusiones. *La vida es sueño* pertenece al grupo de los autos que, según la clasificación de Valbuena Prat, reflejan los tres momentos de la historia teológica de la Humanidad: Creación, Caída y Redención del Hombre. El auto empieza, pues, con una representación de la Creación en la que puede distinguirse a los Cuatro Elementos, Agua, Aire, Tierra y Fuego, luchando entre sí en una rueda que es detenida por el Poder que, junto a la Sabiduría y el Amor, representa a la Trinidad cristiana y que, tras apaciguar a los Elementos les pide que ofrezcan sus materias para crear el Universo, tarea que una vez llevada a cabo culminarán agradecidos con un cántico trasunto del Cántico de la criaturas del libro bíblico de Daniel (*Dn* 3, 51-90).

Alberto González Vergel, además de director y realizador, fue el responsable de la adaptación televisiva emitida el año 1965, adaptación que planteó, como en él era habitual, de manera muy libre. Y así presenta desde su inicio un ambiente opuesto al que se desprende de la «memoria de apariencias»⁷ escrita por el propio D. Pedro, o de puestas en escena tan dignas de consideración como la llevada a cabo por García Lorca, ya que en aquella los Elementos, por ejemplo, eran actrices que cabalgaban animales (delfín, salamandra, león, águila) y salían al escenario desde unos globos pintados con escenas referidas al elemento correspondiente, o, en el caso de García Lorca, que dejó el diseño de escenografía y vestuario a cargo de Benjamín Palencia, las personificaciones de los Elementos salían vestidas con trajes inspirados en el código del *Beato de Liébana* y luchando en un escenario decorado con dibujos esquemáticos de la bóveda celeste que hacían de la escena una recreación fiel a la riqueza y fantasía calderonianas, que era lo que Lorca buscaba al querer representar «tal como el autor quería que se representara»⁸.

González Vergel, apoyado en el escenógrafo Bernardo Ballesteros y el vestuario de Víctor M.^a Cortezo, plantea en el auto un paisaje tenebroso y desolado en el que sitúa a los Elementos vestidos con una indumentaria propia del mundo rural más pobre de la posguerra, a modo de criados de unos señores representados por la Trinidad que vestiría de

⁶ Ver su artículo «Una nube negra. El aquellarre como antialegoría eucarística», Tausiet, 2014.

⁷ Plata, 2012, pp. 47 y 48, ver n. 95.

⁸ Plaza, 2000, pp. 317 y 324.

manera más hidalga, el Poder haciendo las veces de padre y la Sabiduría y el Amor de hijos. Una ambientación que, de por sí, no supondría obstáculo serio para una adaptación libre del auto, pero que, sin embargo, se convierte en un excelente síntoma del tipo de mutilación que va a practicar al texto calderoniano, mutilación necesaria, dados los 70 minutos de duración de la emisión, pero que muestra una orientación en la que creemos encontrar la pervivencia del ya mencionado «rechazo ilustrado».

Aplazamos por ahora el comentario a los significativos fondos de los títulos de crédito, títulos que aparecen iniciada ya la obra, justo en el momento en que la Trinidad ordena que se detenga la lucha que tiene a los Elementos enzarzados. Tras los títulos se reanuda la representación con la Trinidad distribuyendo a los Elementos las distintas partes del orbe que les conciernen, reparto que culmina con la petición de que bendigan lo que se ha logrado hacer con ellos, pero esta bendición no va a ser cantada, tal como pide el texto del auto que se digan *cantados* los versos sacados del Libro de Daniel.

La razón es que la adaptación hace que los Elementos, en vez de cantar esos versos, los reciten al par que la imagen de sus rostros aparece sobreimpresionada a la escena de un grupo de danzas tradicionales castellanas en el que se tocan instrumentos como la dulzaina y el tamboril, se baila una danza de cintas y se procesiona con estandartes religiosos. Con la introducción de esta escena se pretendía, quizá, dar al espectador noticia de la devota alegría festiva en la solemne procesión del día del Corpus, pero en realidad todo se une para conseguir justamente lo contrario, desde el rostro desdentado de las bailarinas y lo deslavazado de las danzas, hasta el fondo de música electrónica que hace que lo festivo resulte sobrecogedoramente inquietante.

La caótica inestabilidad de la música escénica de Cristóbal Halffter no refleja en absoluto el espíritu alegre y luminoso del día del Corpus, y aunque la textura tímbrica de sus masas de sonido y distorsiones generadas por computadora pudiera reflejar los espacios metafísicos en los que se desarrolla la obra, no parece que sea esa la intención, pues no evoluciona al par del desarrollo de la trama, sino que mantiene una continua atmósfera tenebrosa y desasosegante que la convierte en incomprensible. Pareciera que buscara una distancia con el espectador que recuerda la diferencia que este músico establece entre tradición musical española y música popular, y de la que dice, por ejemplo:

Me siento muy lejanamente representado por nuestra tradición folklórica. Con todos los respetos por la guitarra, la jota, las castañuelas o la gaita, todo esto cuenta muy poco en lo que para mí representa la tradición⁹.

Según Can Quesada, habría que entender a Halffter dentro de la estrategia abierta por Pedrell de acercamiento a lo que se llamaría un folklore de segundo grado, folklore tamizado por la tradición histórica musical española y bebido a través de las elaboraciones cultas previas dentro de esta tradición.

La música de Halffter podría resultar así emblemática de una lectura del auto hecha a mediados de los años sesenta por una selección de artistas de primera línea que vivían un ambiente intelectual que dificultaba la comprensión del teatro de Calderón. Estas dificultades se resumen, a nuestro parecer, en la pretensión de querer actualizar dicho teatro como una manifestación de alta cultura sin advertir que, por un lado, esa alta cultura estaba en el Siglo de Oro más vinculada a lo popular de lo que pensaban, y no sólo a lo popular elevado a segundo grado, y por otro, que esa alta cultura era inseparable del catolicismo, aspecto del que pensamos que huirán por ser la forma más fácil de tomar distancia de las señas de identidad de un régimen político con el que no querían ser identificados. El problema radica en que esa distancia era, al parecer, más importante que el propio teatro de Calderón que, en definitiva, fue el que salió perdiendo, pues el respeto que hasta entonces había mostrado ese régimen con la resurrección de los autos que protagonizara la Generación del 27 fue infinitamente mayor que el que se tendrá a partir de entonces, debido, sin duda, a la presión que en los años sesenta empezará a ejercer la paulatina descristianización de la sociedad occidental impulsada por la renovación de la vigencia de unos ideales ilustrados que habían sido puestos en duda tras las dos guerras mundiales.

VIGENCIA DEL RECHAZO ILUSTRADO AL GÉNERO DE LOS AUTOS

La vigencia de los valores ilustrados, pues, sigue siendo, hoy en día, moneda corriente. O así, al menos, lo ejemplifica un reciente estudio sobre la figura de Calderón como icono identitario del conservadurismo político español, estudio en el que su autor pretende salvar a Calderón del tópico de «católico, monárquico y españolista» que le echaron

⁹ Can Quesada, 2003, p. 274.

encima las «derechas», y lo hace sin indagar en el sentido que tuvieron esos conceptos en el siglo xvii y, por tanto, desde planteamientos ilustrados. De este modo, no dudará de la responsabilidad que tuvo Menéndez Pelayo en la fragua del tópico, pero al precio de ignorar las limitaciones del santanderino como historiador del pensamiento político¹⁰, e incluso, y de modo más llamativo, al precio de ignorar la propia naturaleza del aspecto más fundamental de los tres tópicos identitarios, el catolicismo. Y así dice:

Menéndez Pelayo no se conforma con hablar del catolicismo y de alguno de sus símbolos, sino que elogia al «poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta *inquisitorial*». No se trata, pues, de una visión flexible y tolerante del catolicismo, sino de su lado más oscuro y tenebroso, o sea, el propio del reaccionarismo más furibundo. De ese modo, además, el único catolicismo al que podía asociarse Calderón era al más cerrado, cerrando las puertas a que otros católicos —como Lista o Canalejas— pretendieran asumir el legado calderoniano¹¹.

No sabemos muy bien qué entiende este autor por catolicismo cerrado, pero si Calderón hubiera sido de un catolicismo tan abierto como el de Lista, por ejemplo, no hubiera escrito los autos ya que, como él mismo reconoce páginas atrás, Lista no dejó de elogiar al «censor» Moratín en su lucha contra los autos, calificando a estos como: «monumentos del pésimo gusto que nos había dejado el siglo anterior».

Y de D. Francisco de Paula Canalejas nada mejor que leer lo siguiente, extraído del *Discurso sobre los autos sacramentales* que leyó en la Real Academia en 1871:

El drama católico no podía tener más vida que la que le prestaron el ingenio de Calderón y el vasto escenario de la plaza pública; porque el vínculo entre el poeta, el asunto y el pueblo era tan estrecho e íntimo, que el asunto se representaba a la vez en la plaza y en el espíritu de cada uno de los espectadores. El alma lo veía, como lo veían los ojos. Falto de este escenario, que era la fe universal del pueblo, el drama católico no podía vivir. No murió por la pragmática prohibitiva de los autos sacramentales, sino que había

¹⁰ Elías de Tejada, 2013, pp. 7-16.

¹¹ Pérez-Magallón, 2010, p. 297. A continuación cita en p. 242.

muerto al bajar a la tumba el gran sacerdote poeta, y al aparecer en España la enteca generación de hechos y de hombres que llenan el siglo XVIII¹².

Estas reflexiones de D. Francisco iluminan un argumento fundamental, el del carácter popular del teatro sacramental o vínculo entre «el poeta, el asunto y el pueblo», entendiendo por pueblo no lo que se empezó a entender desde el siglo XVIII, sino al pueblo que asiste con júbilo devoto a la fiesta del día de Jesús Sacramentado.

No se debe olvidar que a la representación de los autos asistía toda la sociedad, desde el Rey y los Reales Consejos hasta la Municipalidad y el «vulgo ignorante», pues todo el mundo entendía a su manera, siempre alegre y festiva, lo que se representaba, pero lo que nunca habrían entendido era la brecha que acabaría abriendo en el carácter orgánico de aquella sociedad una mentalidad recelosa ante el festivo reconocimiento público del sacrificio de la víctima que a todos concierne y a todos redime, mentalidad que protagonizó el triunfo de una racionalidad que abandonó la comprensión de la sociedad como *corpus mysticum* y desplazó así la víctima al «pueblo que trabaja».

O así al menos se desprende de la diferenciación que establece Jovellanos en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* entre diversiones populares y diversiones ciudadanas, diferenciación que a continuación extractamos:

Diversiones populares. Para exponer mis ideas con mayor claridad y exactitud dividiré el pueblo en dos clases, una que huelga y otra que trabaja. [...] Hablemos primero del pueblo que trabaja. Este pueblo necesita diversiones, pero no espectáculos. No ha menester que el gobierno lo divierta, pero sí que lo deje divertirse. [...]

Diversiones ciudadanas. Mas las clases pudientes, que viven de lo suyo, que huelgan todos los días o que al menos destinan alguna parte de ellos a la recreación y el ocio, difícilmente podrán pasar sin espectáculos...

Jovellanos no deja de insistir en la prohibición de asistir al teatro al pueblo que trabaja, pues aunque pide al Estado que le deje divertirse, favor en el que no incluye ni a los toros ni a los autos, a los que califica de «supersticiosa costumbre», concluye:

¹² Canalejas, 1871, p. 48.

He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos... Del primer pueblo de la Antigüedad decía Juvenal que se contentaba con pan y juegos de circo. El nuestro pide menos: se contenta con pan y callejuela¹³.

Para Jovellanos, el teatro «ha de ser lo que debe», esto es, una escuela de educación para la gente rica y acomodada... Lo recuerda acertadamente García Ruiz en un artículo de los que marcan época, aunque aquí siga a Peter Burke:

una de las repercusiones de los cambios que trajo el siglo XVIII fue la ruptura del concepto orgánico de sociedad. Hacia 1500 los cultos eran *biculturales* [...], compartían como algo perfectamente natural la cultura popular, que era también su propia cultura, su propio mundo». A partir de 1800 «los cultos, aristocráticos o no, se habían vuelto *monoculturales*; contemplaban a los iletrados como *otros*, [...] ya no compartían sus códigos, sus posturas vitales, porque ya no participaban de esa cultura. El paso siguiente a la conciencia de ese *ser distinto* era inevitable. Se sintieron llamados a reformar sus costumbres y a purificar su devoción discriminando con nitidez el ámbito sagrado y el profano. Después, al llegar las primeras reacciones de signo romántico, los cultos descubren la cultura de los iletrados; se redescubre y enaltece la cultura popular, pero como algo «diferente», exótico y pintoresco. La palabra *pueblo*, en otros tiempos sinónimo del íntegro cuerpo social, ha pasado a denominar al sector no educado, del que inmediatamente empezaron a forjarse imágenes variadas, pero que tenían en común su precedencia: se hacían desde la otra cultura¹⁴.

No obstante, hay que advertir del peligro que ofrece esta perspectiva pues nos confundimos si pensamos, romántica o ideológicamente, que la víctima fue el pueblo, pues en realidad lo fue la sociedad en su conjunto, el carácter orgánico de aquella sociedad que otorgaba la centralidad a la víctima que a todos concierne y a todos redime. Esa víctima es la víctima que perdona y la víctima que, desde un punto de vista estrictamente calderoniano, permite explicar que el pueblo que en 1655 asistiera a la segunda versión del auto *Psiquis y Cupido*, vamos a poner por caso (el auto *La vida es sueño* se representó por primera vez el año 1673), no pudiera identificarse con la pareja vestida a lo romano,

¹³ Jovellanos, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, citas pp. 183, 191 y 215.

¹⁴ García Ruiz, 1994, p. 78. Ver también Burke, 1991.

en la que la actriz que representa a la Primera Edad (la ley natural) sale acompañada de la personificación del Gentilismo, ni con la pareja vestida a lo judío, en la que el Hebraísmo va de la mano de la Segunda Edad (la ley escrita), sino con la pareja que, vestidos a lo español, representa a la Tercera Edad (la ley de Gracia) y la personificación del Mundo, en alusión a esa expansión del catolicismo que llevaba a cabo la Monarquía Hispánica y que hoy en día podría llegar a entenderse, en el mejor de los casos, como primera globalización.

INCOMPRENSIÓN DEL AUTO *LA VIDA ES SUEÑO*

La adaptación que comentamos muestra no comprender el teatro sacramental pues no sitúa en su centro el homenaje devoto a la víctima que perdona, clave del carácter orgánico de aquella sociedad. Por ello, también ignora que si no se respeta esa estructura, las víctimas pueden aparecer por cualquier otro lado, ya sea en la calidad de la tarea de los responsables de la adaptación, en el respeto al texto de Calderón o en la redención que pudiera aportar su mensaje salvífico incluso a la audiencia televisiva.

Constatémoslo volviendo al comentario que habíamos dejado en el canto de agradecimiento de los Elementos por la Creación, Creación en la que aún falta el Hombre, que es lo que a continuación van a pedir los Elementos a la Trinidad en forma de un «virrey» que les gobierne. El Poder, por tanto, se consultará trinitariamente a sí mismo y, tras ser prevenido por la Sabiduría y movido por el Amor, decidirá sacar de la prisión del no ser al ser a un oculto hijo y llevarlo a un verde paraíso para hacer con él una «experiencia» en la que, al modo de Basilio con Segismundo en la comedia homónima, si procediere benigno, tendrá el prodigio de la Gracia por esposa, pero si procediere altivo, será expulsado del paraíso.

La siguiente escena presenta a las personificaciones de la Sombra y del Príncipe de las Tinieblas en un paisaje nocturno con rocas y árboles desnudos, ella con el atavío de anciana del mundo rural, de luto y con pañuelo a la cabeza, y él de joven cazador con escopeta al hombro. La Sombra informa al Príncipe de la existencia del Hombre y de su traslado a un paraíso, motivo de terrible envidia y espantosos celos para ambos.

La adaptación, que ha seguido hasta ahora el texto de Calderón, elimina aquí el traslado del Hombre «a manera de dormido», y sólo lo

mantendrá en el «verde paraíso», que de «verde» no tiene mucho, pues el escenario sigue siendo el paisaje desolado de costumbre, los versos imprescindibles para mostrar la compañía que allí encuentra, a saber, las personificaciones del Entendimiento y el Albedrío, uno serio y con apariencia de intelectual, y el otro desaliñado y con trazas de sinvergüenza, uno aconsejando al Hombre que se ajuste a la ley y el otro que disfrute todo lo que pueda.

A continuación, la adaptación salta al momento en que la Sombra tienta al Hombre con una manzana, es decir, elimina los más de doscientos versos (vv. 957-1161) en los que el Hombre es agasajado en el paraíso por los Elementos, correlato de la estancia de Segismundo en palacio. El Hombre cae en la tentación tras despeñar a su Entendimiento y, al comer la manzana, apaga la luz del orbe. Entonces, los Elementos comienzan a lamentar que el Hombre, dormido en brazos de la Gracia, despierte en los de la Culpa, lamentos que llegan al Poder quien, al advertir lo ocurrido, les ordena que dejen de servir al Hombre para que así sufra por su desobediencia. El Amor, no obstante, pedirá al Poder que revise esa sentencia, pues la Sabiduría está dispuesta a ofrecer su vida por el Hombre, algo que el Poder acaba por aceptar.

En la siguiente escena, tanto en el original como en la adaptación, el Hombre aparece dormido y diciendo entre sueños que es príncipe heredero, trasunto también del despertar en la torre de Segismundo. Cuando despierta constata que en realidad está preso de la Sombra y abandonado de los Elementos, situación por la que se lamenta de tal modo que hace reaparecer al Entendimiento. Esta aparición no preocupa en realidad a la Sombra pues sabe que a la ofensa infinita del pecado del Hombre no puede darle éste satisfacción infinita. No obstante, el Entendimiento le dice que, si da su afecto, podrá hacer volver también al Albedrío e intentar la única manera que tiene de salir de prisión, a saber, la de enternecer al cielo con su llanto, tal como le dice el Entendimiento que dice la Fe. En ese momento se empiezan a escuchar «lejanas voces»...

Esas voces no son sino el «Gloria a Dios en las alturas / y paz al hombre en la tierra» (vv. 1570 y 1571) que cantan los ángeles al anunciar a los pastores de Belén el nacimiento del niño Dios (*Lc* 2, 14) y que en el texto del auto anuncian la liberación del Hombre de la cadena a la que se halla atado. La adaptación suprime, sin embargo, esos versos y coloca en su lugar una escena de pastores que descansan en un refugio en el que se ve también un belén e instrumentos musicales navideños, todo

ello mientras empieza a sonar un villancico que va distorsionándose paulatinamente. Esta escena reaparece poco después, justo cuando se mencionan de nuevo las voces en el texto (vv. 1580-1581), pero ahora, al villancico distorsionado, se le suma una violenta pelea entre pastores embriagados y el rostro de un joven ante el que se detiene la cámara, un joven con los ojos cerrados que padece en silencio el absurdo que le rodea y que bien pudiera servir de emblema de una juventud que en los años sesenta encuentra un mundo en el que nuestra tradición empieza ya a parecer no tener sentido alguno, como ejemplifican poemas como «Salicio vive en el tercero izquierda»¹⁵ de Aníbal Núñez.

Y veamos en qué nos basamos para decir esto: entre esas dos escenas en las que suenan las «lejanas voces», el texto calderoniano coloca al Hombre y la Sombra reflexionado sobre su sentido; la Sombra diciendo confiada: «¿Qué me acobardan suspensas / unas dulces voces?» Y el Hombre, recapitulando su experiencia: «Si de miserias pasé / a *dichas*, si luego de ellas / a las miserias volví» (vv. 1570-1572), «Bien / puede ser de las miserias / volver a cobrar las dichas, / pues dulces voces me alientan» (vv. 1574-1577).

Pero no es eso lo que dice el Hombre en la adaptación, sino lo siguiente:

Si de miserias pasé
a *culpas*, si luego de ellas
a las miserias volví...

Es decir, la adaptación no sólo suprime los doscientos versos en los que el Hombre disfruta las «dichas» del paraíso sino que distorsiona sus argumentos de modo que deja sin sentido el relato del pecado original y, consecuentemente, el sentido de las voces que anuncian la Encarnación y, por tanto, el motivo de ésta, la Redención...

En efecto, en los ciento veinte versos (vv. 1577-1697) que, a continuación, suprime la adaptación, se relata la aparición de Cristo-Sabiduría que, en apariencia de Peregrino, llega dispuesto a salvar al Hombre dando su vida por él, algo que empieza a hacer al cargar con las cadenas de éste y quedar en su lugar, en espera de que la Sombra lo confunda, ya que, animada por el Príncipe, viene ya decidida a matar al Hombre.

¹⁵ Núñez, 1995, vol. I, p. 153.

Nada de esto aparece en la emisión, con lo que se elimina el nervio argumental del auto, que no es sino el de la historia de la salvación. Veamos lo que nos dice al respecto Varey, ya que precisamente acaba un artículo suyo titulado «Los autos sacramentales en el día de hoy», comentando esta escena:

Cuando el Hombre escapa de la prisión, acompañado del Entendimiento y del Albedrío, Jesucristo carga con los pecados del Hombre, cuyo símbolo son las cadenas y la oscura cárcel.

Hablando en términos muy generales, gran parte de la humanidad occidental parece haber perdido este apoyo, como indica la popularidad de las ciencias ocultas, la astrología y otros métodos más irracionales cuya existencia prueba que la gran mayoría necesita estructurar su vida alrededor de una creencia, por estrafalaria que sea.... En resumen, no creo que los problemas planteados por los autos sean distintos de los que afronta el hombre del siglo xx, aunque sí la ideología y la terminología a través de los cuales son presentados en el escenario. [...] Creo que el auto puede tener éxito ante el público moderno con tal de que la producción moderna ponga el énfasis en la experiencia humana fundamental en que se basan las tramas. Pido además, una versión moderna adaptada a las circunstancias del día de hoy, pero que respete la dinámica y la intención del original¹⁶.

El magisterio indiscutible de Varey nos deja aquí un tanto perplejos pues no entendemos cómo piensa que puede tener éxito el auto ante el público moderno sólo con «poner el énfasis en la experiencia humana fundamental en que se basan las tramas» si, como él bien dice: «gran parte de la humanidad occidental parece haber perdido el apoyo» de la redención de Nuestro Señor Jesucristo. Es verdad que los problemas planteados por los autos no son distintos de los que afronta el hombre del siglo xx, pero si se desconoce la dimensión salvífica que ante esos problemas propone la oferta eucarística, no podrán ser interpretados en clave de redención: el auto *La vida es sueño*, por ejemplo, nos habla del pecado original como si fuera un sueño, pero un sueño tan real que el hombre pecaría si creyera que no lo ha cometido, que es el caso de la emisión: «Si de miserias pase / a *culpas*, si luego de ellas / a las miserias volví». Estos versos no reflejan un pecado, sino una condena sin redención.

¹⁶ Varey, 1993, pp. 32-33.

DE LA MUTILACIÓN AL AQUELARRE

Volvamos pues todavía a la adaptación, en la que habíamos dejado al Príncipe y la Sombra concluyendo que las «lejanas voces» no anunciaban nada bueno y debían, por ello, dar lo más pronto posible muerte al Hombre. Muerte que también la adaptación elimina, y que habría de ser la del Peregrino, «abrazado a un cruzado leño», que, a su vez, acabaría con los asesinos pues, como confiesa la Sombra, «muerta la vida, vino / a ser la muerte la muerta».

Lo que ocurre es que eliminar esta escena va a provocar tal acumulación de incorrecciones que lo que pueda verse a partir de ahí difícilmente va a tener algún sentido. El poder salvífico y regenerador de los sacramentos deriva de la Gracia alcanzada en la Cruz, pero si se elimina la Cruz, no sólo perderá atractivo la Gracia, como constataremos cuando el Hombre alcance a casarse con ella, sino que impedirá que se entienda la función que cumplirán los Elementos en los distintos sacramentos.

Y así, por ejemplo, el elemento del Agua aparece en el texto cantando y con una concha en la mano, es decir, significando el Bautismo, mientras que en la emisión lo que ocurre es que, de repente, empieza a llover sobre el Hombre mientras una voz recita en *off* los versos, mutilados, del Agua-Bautismo, versos a los que, además, añaden un adjetivo que intensifica lo desabrido de la experiencia sacramental: en vez de «Esta clara, pura, tersa, / natural agua...», se oye, mientras el Hombre se empapa y el Albedrío se recoge y arroja la chaqueta, «Esta clara, pura, tersa, / *fría* y natural agua...».

Más tarde, en el texto, el Aire interrumpe su discurso para que sea Cristo-Sabiduría quien pronuncie las palabras de la consagración, «Esto es / mi carne y mi sangre misma» (vv. 1860-1861). Versos que se suprimen también de la emisión. Y, por si fuera poco, también se eliminan los versos en que el Fuego describe la Sagrada Forma «debajo de cuya blanca / nube de cándida oblea, / el fuego de amor contiene, / con real divina asistencia, / en carne y sangre, alma y vida» (vv. 1880-1864).

La eliminación del sacramento de la Eucaristía en este auto sacramental recuerda un informe inquisitorial que bien podría ilustrar la oscura atmósfera que se respira en toda la representación televisiva y que, como estamos viendo, no se debe tan sólo a su producción en blanco y negro. El informe, que es de 1610, pertenece al célebre proceso de Zugarramurdi y trata de una joven que había sido bruja año y medio,

para lo cual había renegado de Dios y había recibido como señor al demonio. Esa joven declara que

Habiendo un día llegado a se comulgar, como no vio la forma consagrada que el sacerdote le daba, recibió gran dolor en su corazón y comenzó a pensar que por se haber hecho bruja no merecía ver la hostia consagrada como la veía antes, porque sólo veía —cuando asistía a misa— que los sacerdotes cuando alzaban, llevaban en sus manos una como nube negra.

La joven siguió siendo vasalla del demonio hasta que no pudo resistir los dolores físicos y morales, por lo que acudió a confesarse a un sacerdote de Hendaya y acabó recibiendo la absolución del obispo de Bayona. A partir de ese momento, «comenzó a ver la hostia consagrada como la veía antes de que se hiciese bruja»¹⁷.

El auto va terminando y el Poder recapitula, en el texto y en la emisión, lo siguiente:

Hombre, que hice a imagen mía,
yo te saqué de la tierra,
en real alcázar te puse,
perdíole tu inobediencia,
a la tierra te volví,
y vuelvo a buscarte en ella,
donde, cobrado en Gracia,
quiero que tu esposa sea;
mira, pues lo que me debes.

A lo que sigue la Sabiduría, «Mira lo que a mí me cuestas», y el Amor, «Mira lo que yo te amo»...

No deja de ser ilustrativo del espíritu de la adaptación el gesto que se deja ver antes de que el Hombre se postre ante la Trinidad para decir arrepentido: «La enmienda ofrezco a tus plantas», pues en ese momento la cámara muestra al Entendimiento empujando al Hombre de modo y manera que da a entender que éste no va de muy buena gana ni a ofrecer su propósito de enmienda, ni a recibir a la Gracia como esposa.

Atendamos por fin el aplazado comentario a los títulos de crédito, ya que quizás ahora puedan entenderse mejor los motivos que llevaron a la elección de los fondos sobre los que se emitieron o el tipo de extraña

¹⁷ Tausiet, 2014, p. 157.

casualidad que les llevó a escogerlos. Esos fondos fueron, tanto al fin como al comienzo de la emisión, sendos *Caprichos* de Goya, gran amigo de Jovellanos, en concreto el número 47 (*Obsequio a el maestro*) y el 75 (*¿No hay quién nos desate?*) respectivamente y no encontramos mejor modo de definir la sensación que provocan al espectador que servirnos del término en el que coincidieron Gautier y Baudelaire al ver los *Caprichos*, a saber, «aterradora»¹⁸, impresión que es aumentada si cabe por el fondo musical compuesto expresamente por Cristóbal Halffter.

De dar por cierta la autoría de Goya de los comentarios a los *Caprichos* que se conservan en el Museo del Prado, encontraríamos un sentido más claro al segundo que al primero, del que, no obstante, es posible lanzar una hipótesis basada en la atmósfera de aquelarre que parece envolver a la adaptación, hipótesis que haría de esta emisión de un auto sacramental mutilado de todos los referentes salvíficos y expuesto a la luz pública de un medio de difusión masiva de reciente implantación, un magnífico obsequio al «catedrático de la diabólica facultad»: «*Obsequio a el maestro*: es muy justo; serían discípulos ingratos si no visitaran a su catedrático a quien deben todo lo que saben en su diabólica facultad»¹⁹.

Del otro *Capricho* sólo decir que es la conclusión lógica de la «nube negra» que amenaza a toda la emisión, pues tras un final que, en el texto calderoniano, festeja el triunfo del amor sobre la muerte y la conquista de la felicidad conyugal perfecta en el enlace del Hombre con la Gracia, la presencia del *Capricho* 75 simplemente «aterra»: «*¿No hay quién nos desate?*: ¿Un hombre y una mujer atados con sogas forcejeando para soltarse y gritando que los desaten a toda prisa? O yo me equivoco o son dos casados por fuerza».

Finalizamos ilustrando lo que parecen denunciar los motivos escogidos como fondo de los títulos de crédito y, para ello, nos vamos a servir del citado artículo de Tausiet, en el que nos recuerda que

La visión del aquelarre como perfecta alegoría anti-sacramental aparecía formulada con claridad por Martín de Castañega en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, primer libro escrito en romance castellano sobre el tema. Nada más expresivo que el título que servía de encabezamiento al capítulo tercero: «Que como hay sacramentos en la Iglesia Católica, así hay execramentos en la Iglesia Diabólica».

¹⁸ Carrete, 1994, p. 23.

¹⁹ Tanto éste como el siguiente comentario en Goya, *Goya, Los Caprichos*.

Según se explicaba a continuación:

Como en la Iglesia Católica hay sacramentos por Cristo [...], así en la Iglesia Diabólica hay execramentos, por el demonio [...] Llámense las tales ceremonias execramentos, que son contrarios a los sacramentos, porque los sacramentos son vasos de gracia por la virtud que mediante ellos los que los reciben la consiguen; y los que reciben los execramentos, no sólo no alcanzan ni gracia ni virtud, mas incurren en pecado de infidelidad, que es el mayor de los pecados²⁰.

Podríamos concluir, por tanto, diciendo que no dudamos de la excelente calidad profesional de los responsables de la adaptación televisiva que hemos comentado, pues nos han permitido comprobar que el teatro sacramental acarrea un universo de sentido que lo convierte en un tipo de «artefacto literario» del que, en su puesta en escena al menos, se corre el riesgo de conseguir efectos contrarios a los pretendidos por el autor.

Y así como el texto calderoniano remata con la Música cantando el «Gloria a Dios en las alturas y paz al Hombre en la tierra», la adaptación acaba con el fondo del Capricho 75 sobre el que aparece, en la parte alta de la imagen, un entendible LAUS DEO, fotograma que da paso al último antes del cierre y en el que se deja ver, en la parte baja de la imagen, un incomprensible LAUS HOMO, pues pone de manifiesto que el espíritu de la adaptación televisiva no tuvo en cuenta ni las palabras leídas por Lorca en la presentación del auto en el paraninfo de la Universidad Central el 25 de octubre de 1932, palabras que muestran la fidelidad, al menos, a lo escrito por Calderón:

En el teatro religioso de Calderón [...] el hombre ocupa un segundo plano. Todo tiende a él pero él no es el drama; [...] todos los autos de Calderón son el drama de Dios, que ama al hombre, lo busca, lo perdona, y lo vuelve a llamar, lleno de heridas, con rayo de coral o balido de cordero. El drama de Dios consigo mismo y con todo lo creado. Y lo más admirable es que ni por casualidad hay en todo este teatro, único en el mundo, sentimientos y pasiones o gestos humanos²¹.

²⁰ Tausiet, 2014, p. 159. Cita a Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, pp. 25-26.

²¹ García Lorca, 1990, p. 490.

BIBLIOGRAFÍA

- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos Sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño, autos y loa*, ed. Fernando Plata, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño, auto sacramental*, DVD, Gran Teatro Clásico Estudio 1, Madrid, RTVE, 2007.
- CANALEJAS, Francisco de Paula, *Los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta Rivadeneira, 1871.
- CAN QUESADA, Germán, *La obra de Cristóbal Halffter: Creación musical y fundamentos estéticos*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- CARRETE, Juan, «Francisco de Goya. *Los Caprichos*», en *Goya. Los Caprichos*, Madrid, Calcografía Nacional, 1994, pp. 11-24.
- CASTAÑEGA, Martín de, *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías, y vanos conjuros y abusiones, y otras cosas al caso tocantes, y de la posibilidad y remedio dellas* [1ª ed. Logroño, 1529], Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1946.
- ELÍAS DE TEJADA, Francisco, «El menéndezpelayismo político», *Verbo*, 511-513, 2013, pp. 7-16. Artículo extraído de Francisco Elías de Tejada, *La monarquía tradicional*, Madrid, Rialp, 1954, pp. 7-25.
- GALLEGO, Antonio, «Resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927», en *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed. Luciano García, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. III, pp. 1411-1420.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1990.
- GARCÍA RUÍZ, Victor «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1994, pp. 61-82.
- GOYA, Francisco de, *Goya. Los Caprichos*, Madrid, Calcografía Nacional, 1994.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, ed. Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra 1997.
- NÚÑEZ, Aníbal, *Obra poética*, ed. Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujaals, Madrid, Hiperión, 1995.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús, *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra, 2010.
- PLATA, Fernando, «Lorca y el auto *La vida es sueño* de Calderón», en *Teatro español, Autores clásicos y modernos*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, pp. 175-183.

- PLATA, Fernando, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño, autos y loa*, ed. Fernando Plata, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 11-64.
- PLAZA, José Luis, «Elementos plásticos y puesta en escena de *La vida es sueño* en La Barraca de Federico García Lorca» en *Federico García Lorca, Clásico Moderno*, coord. Andrés Soria, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 317-339.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca: Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- TAUSIET, María, «Una nube negra. El aquelarre como antialegoría eucarística», en *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*, ed. María Tausiet, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2014, pp. 155-172.
- VAREY, John E., «Los autos sacramentales en el día de hoy» en *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las Jornadas de Almagro 1992*, ed. Felipe Pedraza, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 17-33.